JADE OLIVEIRA CHAIA

A ALEGORIA ENCANTADA

da paisagem ao paraíso, a paisagem elaborada

BOLSISTA CAPES – PROSUC

UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO LOCAL
CAMPO GRANDE-MS

2022

JADE OLIVEIRA CHAIA

A ALEGORIA ENCANTADA

da paisagem ao paraíso, a paisagem elaborada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco, para obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Local.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Pereira Borges

Linha de Pesquisa: Cultura, Identidade e diversidade na dinâmica territorial.

Área de Concentração: Desenvolvimento Local em contexto de territorialidades.

BOLSISTA CAPES – PROSUC

UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO LOCAL

CAMPO GRANDE-MS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecária Mourâmise de Moura Viana - CRB-1 3360

C434a Chaia, Jade Oliveira
A alegoria encantada: da paisagem ao paraíso, a paisagem elaborada/ Jade Oliveira Chaia sob orientação do Pe. Pedro Pereira Borges.-- Campo Grande, MS : 2022.
55 p.

Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande-MS, 2022
Bibliografia: p. 54-55

1. Paisagem cultural - Aspectos filosóficos e sociais. 2. Meio ambiente - Percepção visual I.Borges, Pedro Pereira. II. Título.

CDD: 301.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "A alegoria encantada: da paisagem ao paraíso, a paisagem elaborada"

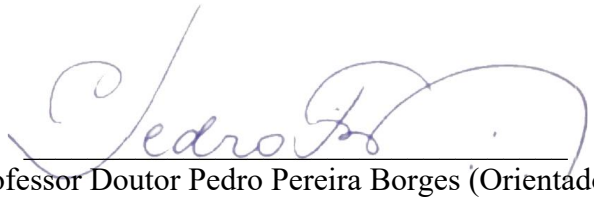
Área de Concentração: Desenvolvimento Local em contexto de Territorialidades

Linha de Pesquisa: Cultura, Identidade e Diversidade na Dinâmica Territorial

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Conselho do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local – Mestrado Acadêmico da Universidade Católica Dom Bosco, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Local.

Exame de Defesa aprovado em: 08/10/2022

A presente defesa foi realidade por videoconferência. Eu, Pedro Pereira Borges, como presidente da banca assinei a folha de aprovação com o consentimento de todos os membros, ainda na presença virtual destes.



Professor Doutor Pedro Pereira Borges (Orientados)

Professor Doutor Heitor Romero Marques (PPGDL/UCDB)

Professor Doutor Antonio Henrique Maia Lima (PUC-SP)

[..] Todo aquel que piense que esto nunca va a cambiar
Tiene que saber que no es así
Que, al mal tempo, buena cara
Y todo cambia
Ay
No hay que llorar
Que la vida es un carnaval
Y es más bello vivir cantando

(Celia Cruz, *La vida es un carvanal*)

Cambia lo superficial
Cambia también lo profundo
Cambia el modo de pensar
Cambia todo en este mundo
[...]
Cambia, todo cambia
Cambia, todo cambia
Cambia, todo cambia
Cambia, todo cambia

(Mercedes Sosa, *Todo Cambia*)

Aos 690 mil corpos que faleceram por COVID-19.

RESUMO

A presente dissertação abordou o tema da alegoria e da paisagem, em especial, a partir da análise benjaminiana sobre a alegoria e o drama trágico, contrapondo-a com a concepção, romântica ao evidenciar que a alegoria não é uma forma decadente, mas uma forma/construção histórica. É na alegoria que está impresso como um selo os elementos do lugar histórico, sem que necessariamente espelhem a sociedade; é o elemento constitutivo de como se compreende o mundo. É esse conteúdo histórico que está implicado na noção de paisagem. Uma paisagem que passa a ser apropriada pela alegoria. Assim, a construção da noção de paisagem e suas mediações simbólicas é infinitamente mediada por conceitos, por construções mentais e visuais, por formas de ver e conceber o mundo, o espaço e o tempo. A paisagem seria uma forma de ordenação, limitação e aproximação da linguagem apreendida, de maneira a dar a ela maior proximidade com o mundo real, que comporta o ser humano social. A natureza nessa relação é imediata e inexperenciável, é meramente passagem mediada, suprimida, que só encanta se domada, se configurada na forma de um jardim entre muros. Dessa maneira, o objetivo da dissertação foi analisar a noção de paisagem como sendo um construto de uma demanda do ser humano, mas para tal, foi preciso, igualmente, articular a noção de alegoria, de modo a articular conceitualmente os dois elementos chaves: alegoria e paisagem. Quanto à abordagem metodológica, pautou-se na pesquisa qualitativa, com ênfase na análise de conteúdo, consequentemente, na comparação e reflexão dos textos escolhidos. Nesse sentido, uma tópica alegórica do paraíso, isto é, uma espécie de ordenamento do mundo condicionado a um elemento engana olho; um quadro de visão que recorta a natureza e põe em perspectiva em um quadro mental construído. Uma paisagem elaborada. Todo esse movimento direciona para o modo de compreender o território como nada mais do que uma paisagem investida, demarcada, marcado pelo olhar do proprietário, com seus elementos de civilização/dominação. Uma territorialidade, que acaba por carregar construções mentais e visuais de ver e orienta para um discurso cindido, para uma política da paisagem inteiramente comandada pela consideração dos lugares e das pessoas, tema afeto ao desenvolvimento local. Como resultados auferiu-se que essas construções mentais elaboradas são potentes, se tornam verdade que se fixam, que forjam uma vida, isto é, foram elementos de verdade e, para além do encantamento, um desencantamento do real, do mundo.

Palavras-chave: Alegoria. Paisagem. Paraíso. Território.

ABSTRACT

This dissertation addressed the themes of allegory and landscape, in particular, the Benjaminian analysis of allegory and tragic drama, opposing it to the romantic conception by highlighting that allegory is not a decadent form, it is a historical form. It is there that the elements of the historical place are printed as a stamp, without necessarily reflecting society; it is the constitutive element of how the world is understood. And it is this historical content that is implicated in the notion of landscape. A landscape which becomes appropriated by allegory. Thus, the construction of the notion of landscape and its symbolic mediations, are infinitely mediated by concepts, by mental and visual constructions, by ways of seeing and conceiving the world, space and time. Landscape would be a way of ordenation, limitation and approach of the apprehended language, in order to give it the most proximity to the real world, which holds the social human being. Nature in this relation is immediate and unexperienceable, it is merely a mediated passage, suppressed, which only enchants if tamed, if configured in the form of a garden between walls. In this way, the objective of the dissertation was to analyze the notion of landscape as a construct of a demand of the human being, but for this, it was also necessary to articulate the notion of allegory, in order to conceptually articulate the two key elements: allegory and landscape. Regarding the methodological approach, it was based on qualitative research, with emphasis on content analysis, consequently, in the comparison and reflection of the chosen texts. In this sense, an allegorical topical of paradise, i.e., a kind of world order conditioned to an element which deceives the eye; a vision frame that cuts nature and puts it in perspective in a constructed mental frame. An elaborated landscape. All this movement directs the way of understanding the territory as nothing more than an invested landscape, demarcated, marked by the owner's view, with its elements of civilization / domination. A territoriality that ends up carrying mental and visual constructions of seeing. It points out to a split discourse, to a landscape's politics entirely commanded by the consideration of places. As results it was obtained that these elaborate mental constructions are potent, become truth that are fixed, that forge a life, that is, were elements of truth and, beyond the enchantment, a disenchantment of the real, the world.

Keywords: Allegory. Landscape. Paradise. Territory.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS 07

2 A FORMA ALEGÓRICA 10

2.1 Notas iniciais 10

2.2 A noção romântica de alegoria, segundo Walter Benjamin 13

2.3 A ideia de alegoria na perspectiva de Hansen, leitor de Benjamin 20

2.4 A alegoria [da paisagem] na perspectiva do desenvolvimento 24

3 A PAISAGEM ELABORADA E PAISAGENS HUMANAS 26

3.1 Paisagem e natureza: entrepontos 26

3.2 Relação entre paisagem e *phýsis* 30

3.3 Paisagens humanas e o desenvolvimento local 34

4 A ALEGORIA ENCANTADA 40

4.1 A ideia de jardim e o *tópos* alegórico 40

4.2 Tornar-se território: lugares amorfos 44

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 47

6 REFERÊNCIAS 49

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A temática da presente dissertação é a alegoria encantada, tendo como dimensões abordadas outras temáticas atinentes, como, por exemplo, a questão da paisagem elaborada a partir da perspectiva humana, sob os auspícios do desenvolvimento local.

A presente dissertação abordou, portanto, a questão da construção da noção de paisagem e suas mediações simbólicas, que influenciam na criação de um território, de uma territorialidade, que acaba por carregar construções mentais e visuais de ver o mundo (cosmovisão romantizada do mundo). Nesse viés, a pesquisa se utilizou do conceito de alegoria como chave de leitura para compreender como se estabeleceu tal relação.

A relevância desta pesquisa, no âmbito da sociedade, da academia, do programa, entre outros, justifica-se pelo fato de as discussões em torno da noção paisagem estar atrelada, por vezes, a ideia de paraíso, no qual a natureza é emoldurada, domesticada e que conduz para uma visão romantizada de ver e compreender o mundo. Traços estes que são refletidos na construção de um território, marcado justamente por meio de uma política dos lugares / política da paisagem, inteiramente comanda pela consideração dos lugares. Sob o viés da filosofia e da estética, pode contribuir para o marco da discussão acerca do tema do território e do desenvolvimento local. Um outro olhar lançado para os elementos que integram essas linhas de pesquisa. De igual modo, a proposta correlaciona-se com as discussões atuais, por meio de metodologia qualitativa. A pesquisa do tema abrangeu diversas áreas do conhecimento, de tal forma que procurou estender a sustentabilidade do conceito de paisagem e alegoria, resgatando elementos fundamentais de tal construção. Além disso, centra-se num tema interdisciplinar, o que aumenta a qualidade da investigação acadêmica, contribuindo significativamente para o desenvolvimento científico e a inovação do programa.

O objetivo desta pesquisa que deu origem a esta dissertação foi analisar a noção de paisagem como sendo um construto de uma demanda do ser humano, mas para tal, foi preciso, igualmente, articular a noção de alegoria, de modo a articular conceitualmente os dois elementos chaves.

Como se trata de um projeto de âmbito interdisciplinar, a metodologia consistiu sobretudo na análise, comparação e reflexão sobre os textos escolhidos (qualitativa).

Houve duas perspectivas quando se trata da metodologia de um trabalho nesta seara. Em primeiro lugar, houve o cuidado com o rigor da leitura estrutural, de modo a restituir a unidade indissolúvel do pensamento que inventa teses, no dizer de Victor Goldshmidt, a partir da intenção autoral que se anuncia pelas conexões internas do texto. No entanto, por ser uma análise que se insere no campo da filosofia, ela não se limitou a isso, pois por vezes foi inevitável recorrer à história, reconduzindo os argumentos a seu contexto original, com a finalidade de elucidar certas ideias de autores escolhidos e autoras escolhidas, com o acréscimo de outros elementos como os fatos históricos que acompanham as suas obras. Foi na congruência dessas duas perspectivas que se esperou conseguir uma análise mais fecunda e abrangente sobre o tema.

Este trabalho foi estruturado, além das considerações iniciais e finais, da seguinte forma: num primeiro momento [*a forma alegórica*] procurou trabalhar a questão da alegoria, entendida aqui também como a forma alegórica. O capítulo foi dividido em quatro tópicos, sendo o primeiro, notas iniciais sobre a alegoria, sobretudo, do ponto de vista benjaminiano, apontando para uma primeira definição; o segundo percorre-se a obra d'*Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, em especial, o terceiro capítulo sobre a *Alegoria e drama trágico*, mostrando como o autor concebe sua teoria da alegoria a partir da crítica ao movimento do romantismo alemão; o terceiro com João Adolfo Hansen retoma-se alguns aspectos da alegoria na história humana; por fim, o quarto tópico busca mostrar que a globalização nada mais é do que uma alegoria do desenvolvimento.

O segundo capítulo [*a paisagem elaborada e paisagens humanas*] procurou trabalhar a noção de paisagem, entendida aqui como uma paisagem elaborada. O capítulo foi dividido em três tópicos, sendo o primeiro, um percurso pela estética e filosofia da arte a fim de extrair qual o conceito de paisagem. Para tanto, recorreu-se ao texto *A invenção da Paisagem*, de Anne Cauquelin. O segundo, na busca de uma gênese, como a *phýsis* é posta em perspectiva, uma natureza emoldurada, uma paisagem elaborada, uma alegoria encantada. O terceiro representações humanas como paisagem, relações perpassadas pelo modo alegórico, da relação do sagrado e do profano, o capitalismo como religião.

Este terceiro capítulo [*a alegoria encantada*] procurou trabalhar como a natureza pura, a *phýsis* foi posta em perspectiva; como foi modulada a um estado de jardim, uma alegoria, uma paisagem elaborada, (de)marcada. O capítulo foi dividido em dois tópicos,

sendo o primeiro, em continuidade ao referencial da paisagem de Anne Cauquelin, buscou-se mostrar que a invenção da paisagem, perpassada pelas tópicas alegóricas de conceber o mundo, construiu uma dialética da colonização cuja fricção frequente produz o trágico das culturas, refletindo na construção de uma política da paisagem. O segundo, como o território é nada mais que uma paisagem investida, demarcada, cuja consideração dos lugares é inteiramente comandada por uma política dos lugares, uma política da paisagem.

2 A FORMA ALEGÓRICA

Tudo o que reflete some. [...] Há algo de espelhado, de invisível portanto, em tudo o que vemos: aquilo que é refletido, a luz que abre os objetos ao olhar e às relações com os outros objetos. Se todas as coisas refletissem como espelhos, viveríamos num mundo de relações ininterruptas: tudo remeteria a tudo, como quando pomos um espelho em frente ao outro (mas como seria monótomo!). [...]

Nuno Ramos, *Cujo*, 2012, p. 49

Este primeiro capítulo procurou trabalhar a questão alegórica, entendida aqui também como a forma alegórica. O capítulo foi dividido em quatro tópicos, sendo o primeiro, notas iniciais sobre a alegoria, sobretudo, do ponto de vista benjaminiano, apontando para uma primeira definição; no segundo percorre-se a obra d'*Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, em especial, o terceiro capítulo sobre a *Alegoria e drama trágico*, mostrando como o autor concebe sua teoria da alegoria a partir da crítica ao movimento do romantismo alemão; o terceiro com Hansen retoma-se alguns aspectos da alegoria na história humana; por fim, o quarto tópico busca mostrar que a globalização nada mais é do que uma alegoria do desenvolvimento.

2.1 Notações primeiras

Antes de adentrar propriamente o intento desta pesquisa, qual seja, utilizar-se da noção de paisagem como forma de justificar a criação de um território e de uma territorialidade, carregado/carregada por construções mentais e visuais de ver o mundo, é preciso dar um passo atrás, é preciso esclarecer um conceito, é preciso estabelecer metodologicamente um dos elementos-chaves deste projeto. Em outros termos, é necessário articular conceitualmente a noção de alegoria que estaria pressuposta à noção de paisagem. Não exatamente oposta, mas em uma relação tensa de fins, a alegoria é talvez, o esquema, o lugar e a mudança retórica persuasiva de uma imagem, de um texto, enquanto a paisagem geralmente se refere a um espaço quase que sem forma e narratividade.

O que se entende por alegoria quando se trata dessa forma, se não em literatura corrente como uma figura de linguagem, uma técnica metafórica, ou mesmo que "a alegoria (grego *allós* = outro; *agourien* = falar) diz *b* para significar *a*." (HANSEN, 2006, p. 7). É na retórica antiga que se teorizou essa forma [também] discursiva, recorrendo a uma narratividade da história,

> [...] ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de "alegoria dos poetas": expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Escrever sobre ela implica, pois, retomar a oposição retórica *sentido próprio / sentido figurado*, não para validá-la, mas para reconstituí-la em alguns pontos de seu funcionamento antigo e de suas retomadas (HANSEN, 2006, p. 7)

Nesta pesquisa, recorre-se à análise benjaminiana acerca da alegoria, que para além da definição corrente na literatura, é "convenção e expressão" (BENJAMIN, 2016, p. 186), ou como define Lavelle, em glossário benjaminiano, "[...] metamorfose expressiva da ligação convencional entre significado e significante, conceito e imagem. Ruína que opera com materiais previamente sedimentados, surge da erosão do signo, como *facies hippocratica* da história" (2021, s.p.). É na figura da alegoria que Benjamin revela, assim, a *facies hippocratica* da história, a cisão que move forma e conteúdo. Um conteúdo que busca desesperadamente sua forma, que se comunica na linguagem e uma linguagem que comunica a si mesma. É restituir na própria linguagem a ideia, isto é, a ideia de comunicar algo, de garantir a singularidade das coisas, de nomear (BENJAMIN, 2013, p. 51-4).

Se é no ato de nomear as coisas que se encontra a pura essência da própria coisa, como essência da linguagem, é na história que, para Benjamin (2013, p. 56), se restitui todo esse movimento dialético, uma história dos resíduos, uma história a contrapelo, ou seja, vale-se dos fragmentos da própria realidade para restituí-la ao uso, à sua historicidade. De (re)nomear os signos mortos, de compreender o caráter da exposição, da nomeação, da história, da linguagem. E em razão de algumas características da história intrínsecas à própria forma, o *Romantismo Alemão*[1] toma a alegoria como a forma

[1] No contexto alemão, quando se fala de Romantismo, fala-se, em especial, dos alunos de Fichte. Jovens que foram excepcionalmente para Viena serem seus alunos, em 1793. Conhecidos como *Fürh Romantik*, os jovens românticos, o grupo era composto pelos irmãos Schlegel, Novalis, Schiller, e da mesma geração Schelling. Há aqueles que indicam existir também os chamados "pré-românticos", e nesse grupo estariam Herder, Goethe, entre outros. Um grupo marcado pelo contexto da revolução francesa, a influência dos

principal do barroco, no qual, tudo significa tudo e nada ao mesmo tempo (BENJAMIN, 2016).

Nessa conjunção da forma alegórica com a história, linguagem, Benjamin volta-se, sobretudo, para o *Trauerspiel*, isto é, para a *alegoria barroca*, já que o que importa é a sua forma, isto é, o fragmento, a processão, a temporalidade. Há nesse movimento um certo formalismo, algo convencionado, um alfabeto próprio que aponta para qualquer coisa. Traz a ideia de ruína, isto é, de que as coisas são arrancadas:

> A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (BENJAMIN, 2016, p. 189)

N'*Origem do drama trágico alemão*[2], Benjamin faz uma extensa análise acerca da noção de alegoria, e apesar de outros tipos existirem [mais a frente retomar-se-á algumas], concebe a alegoria como algo que pode significar tudo e ao mesmo tempo nada, a depender da posição e de como ela se move no todo, "[...] cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa." (2016, p. 186). Trata-se, quase, de um jogo alegórico, que cobre a figuração do que seria a realidade, por meio de convenções da linguagem e uso de determinadas expressões; faz parte, portanto, de ornamentos discursivos e se divide em figuras de linguagem, sendo codificada nos seus usos.

Para Benjamin (2016), a alegoria passa a ser vista pelo movimento barroco alemão como uma técnica, como algo mecânico contra uma noção romântica de organicidade.

---

textos de Rousseau, sobretudo, da relação com a natureza [botânica]. Mas é uma denominação problemática, pois o Romantismo faz parte de um contexto, não é um bloco único, é preciso qualificar as relações e os movimentos. O grupo dos jovens românticos, fichteanos radicais, por assim dizer, ao mesmo tempo em que apropriavam, em maior ou menor grau, de muitas questões, compartilhavam uma reação crítica ao Goethe, quase que um antirromantismo goethiano, uma relação ambígua, em certa medida complexa, fazendo uma crítica a esse primeiro romantismo como algo kantiano, que visa as coisas duras, a pura intuição; um kantismo da intuição, da revelação, da incapacidade em lidar com conceitos. A vertente, portanto, desses *Fürh Romantik* era o de impor limites ao conceito e a lógica, abrindo espaço para a sensação, isto é, restringir a atuação do pensamento conceitual, da limitação à essência da linguagem por uma coisa que não é linguística. A essência da coisa é inominável, uma essência que se acessa pela revelação, dá nome ao inominável, é não humano, é divino (BENJAMIN, 2013). *Cf.* LITZLBECK, Barbara. *Die Theorie der Romantik:* Beiträge von August Wilhelm und Friedrich Schlegel und Madame de Stael. München: GRIN Verlag, 2003.

[2] Do original *Ursprung des deutchen Trauerspiels*, uma tradução mais próxima ao significado em alemão seria o "jogo lutuoso", do que propriamente drama trágico ou drama barroco alemão. Optou-se por preservar a tradução brasileira, já consolidada.

Um discurso cindido, artificial, que perde a sua transcendência ao mesmo tempo que tenta agarrá-la de maneira desesperada, procurando significar algo enquanto o significado mesmo escapa. Dessa maneira, o que o autor pretende na referida obra é mostrar o contrário, que a alegoria não é uma técnica fria, uma decadência do modo clássico, uma corrupção do elemento simbólico, tal como os românticos pensavam, "ora, a alegoria – e as páginas que se seguem procurarão demonstrar esta tese – não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita" (BENJAMIN, 2016, p. 173). Mas que a alegoria existe em função do movimento que ela provoca no leitor, desse movimento reflexivo, da inclusão, na incompletude da obra, da natureza completa e da significação.

A alegoria é um elemento afeto ao desenvolvimento local pois diz respeito a sociedade e, portanto, ao seu elemento mais essencial, as pessoas. Como tal, a alegoria apresenta elementos sobre o território e a territorialidade sem deixar de lado a perspectiva da originariedade do próprio território e das construções humanas inerentes a ele.

2.2 A noção romântica de alegoria, segundo Walter Benjamin

Benjamin (2016) inicia o terceiro capítulo de *Origem do drama trágico alemão* com uma crítica ao uso fraudulento que o Romantismo Alemão fez da noção de símbolo. Além disso, mostra como a relação entre símbolo e alegoria foi reapropriada pela tradição romântica. Isso ocorreu

> Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo. O desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo, permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico, exceto a designação. [...] O que mais chama a atenção no uso corrente do termo é o fato de o conceito, que remete de forma quase imperativa para a indissociabilidade de forma e conteúdo, ser posto ao serviço de uma eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo na análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos (BENJAMIN, 2016, pp. 169-170).

A ideia romântica de uma indissociabilidade de forma e conteúdo é justamente a perda da possibilidade de mover a forma em direção ao conteúdo e assim reciprocamente, sem prescindir do elemento histórico e dos aspectos do território, da territorialidade e do desenvolvimento. É na verdade o deserto crítico, no qual se perde o vão, a cisão que permite qualquer tipo de potência crítica e de reflexão, qualquer tipo de historicidade para fora da sua forma dita perfeita (BENJAMIN, 2016, p. 170). O símbolo, nesse sentido, seria uma espécie de miragem, que para dar conta do elemento simbólico e consequentemente da completude do objeto, vale-se da parte, daquilo que foi partido, isto é, sendo o símbolo impossível de ser comentado é preciso valer-se do elemento alegórico, logo, faz-se a partir deste,

> Simultaneamente com o conceito profano do símbolo, no Classicismo, emerge o seu contraponto especulativo, o do alegórico. *Não surgiu nessa época uma verdadeira teoria da alegoria*, nem ela tinha existido antes. Mas a referência ao novo conceito do alegórico como especulativo é legitimada pelo fato de ele estar destinado a ser *o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo* (BENJAMIN, 2016, p. 171, grifo nosso).

Em contraste ao luminoso simbólico, a "[...] apoteose barroca, pelo contrário, é dialética" (BENJAMIN, 2016, p. 170). Melhor dizendo, move-se em direção a produzir uma outra síntese, consuma-se no movimento entre extremos, nas antíteses. Têm-se, portanto, duas partes, que, nessa inter-relação, produz-se uma terceira. Eis o movimento processual da alegoria barroca. Quase que uma epopeia, e Benjamin citando Schelling, afirma que "[...] por isso [ele] pôde formular numa célebre frase o programa da leitura alegórica da epopeia: a *Odisseia* é a *história do espírito humano*, a *Ilíada, a história da natureza*" (2016, p. 177). Por conseguinte, a completude do símbolo aparece em contraponto – como figura e fundo sombrio – à alegoria. O símbolo remete, na acepção romântica, à natureza em sua completude contemplativa à ideia de *phýsis* [um todo que não tem parte], já a alegoria remete essa *phýsis* à história; como se o símbolo fosse natureza e a alegoria fosse história[3] (BENJAMIN, 2016, p. 177).

[3] Para Benjamin, perde-se inclusive o formalismo kantiano, recaindo na ideia de *bela alma*, isto é, algo intocável que está para além do humano, algo que não se consegue acessar: "[...] a partir do momento em que o sujeito ético se afunda no indivíduo, nenhum rigorismo, nem mesmo o kantiano, o pode salvar." (2016, p. 170).

Quando a natureza aparece na alegoria ela é a protopaisagem histórica, ou seja, é uma natureza marcada pela ordem da queda, cuja ideia remete a uma imagem de alegoria como uma espécie de decadência do elemento simbólico. Em contrapartida, a alegoria comporta de alguma forma a relação entre natureza e história que o símbolo é incapaz de produzir. O símbolo é visto como uma espécie de ordem natural enquanto a alegoria como algo contínuo, capaz de desenvolvimento, é histórica. Incluída a categoria tempo, isto é, a temporalidade, o elemento do processo, o elemento da convenção que se move para outra coisa, a alegoria se torna atemporal e o símbolo do instante. O símbolo seria tão puro que é imediatamente perdido, como uma espécie de horizonte que se põe na ordem da queda assim que surge (BENJAMIN, 2016, p. 189-197). A alegoria barroca passa a ser, nessa medida, uma cópia decaída do simbólico.

> Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. [...] Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência (BENJAMIN, 2016, p. 176-7).

É como se se introduzisse pelo negativo, negando a alegoria à potência do símbolo. Há, assim, a decadência da natureza em relação à história e a história marcada pela criatura que é marcada pela queda. Uma natureza que recebe a impressão imagética do processo histórico é uma natureza (de)caída, por conseguinte, da ordem da queda. Nas palavras de Matos (1993, p. 30),

> a história é sem transcendência, é a história da queda dolorosa que invade o pensamento. Nela há uma irredutível contradição entre a perda do sagrado enquanto significação estável e uma carga de significação indefinida em torno de cada coisa. Não há mais a evidência dos signos divinos, de uma ordem absoluta da natureza: a própria história se converteu em natureza.

Dito de outra forma, civilização e natureza estão dialeticamente imbricadas, a natureza é dessecada pelo elemento histórico (incompletude da significação), isto é, se

historiciza a *phýsis* (a figura completa). Não há, desta forma, ideia de completude, por isso a alegoria barroca é apenas parte. À vista disso, a natureza é desencantada e a história é uma espécie de *proto-paissagem* petrificada, não é natureza (no sentido da *phýsis*) e não é história (no sentido da *ação*), ela é um entre, é processão.

> Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque *é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a phýsis e a significação*. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico [...] (BENJAMIN, 2016, p. 177, grifos nossos).

Trata-se, aqui, de algo que foi e já não é mais, a caveira é o rosto da morte que retrata uma natureza que morre e um indivíduo que viveu, ou seja, uma espécie de natureza em que não há mais a ideia de salvação. Tem-se a configuração do símbolo como de natureza da salvação e da alegoria como de natureza da morte (BENJAMIN, 2016, pp. 235-7). A alegoria passa então a mostrar o elemento (de)sublimado da história, as coisas estão circulando no vazio, sobre a ideia de uma natureza decaída, marcada pela queda, que tende para a morte. É por isso afinal que a alegoria pode significar tudo e nada, pois tudo significa a morte. E a alegoria das alegorias é a da caveira. O curso da história, portanto, tem a marca da morte, e a morte seria a negociante e as pessoas seriam uma antecâmara da caveira (BENJAMIN, 2016, pp. 176-8).

Nesse sentido, a crítica benjaminiana aos românticos volta-se justamente por eles conceberem a noção de símbolo a partir daquilo que já é decaído, que já comporta a temporalidade e a alegoria barroca já estaria numa ordem da criação, uma convenção morta. Há um excesso do processo inventivo, que se desregula ao mesmo tempo que é auto regrado. A noção de originalidade não existe, já que só se entende o que é símbolo pelo contraste do alegórico.

> [...] aquela natureza que recebe a impressão da imagem do processo histórico é a natureza caída. O gosto barroco da apoteose é o reflexo do seu modo específico de contemplar as coisas. Na onipotência do seu significado alegórico, elas trazem a marca do terreno, demasiado terreno. Nunca se transfiguram a partir de dentro, e daí vem a sua irradiação na ribalta da apoteose. Talvez nunca tenha existido uma literatura cujo ilusionismo virtuosístico tivesse eliminado mais radicalmente das suas obras aquele brilho que transfigura e pelo qual

> antes se procurava determinar a essência da criação artística (BENJAMIN, 2016, p. 191-2).

A ideia mística de símbolo que foi reapropriada pelo romantismo, é então o deserto crítico, assim que é perpassado pelo âmbito da linguagem (a mitologia), o *lógos* é interposto na relação, já aqui se tem uma cisão da significação. É uma ideia de que não precisa da experiência, está lá, mesmo que ninguém a observe continua sendo. A alegoria move-se em direção à significação, produz uma violência que arrasta a clareza do símbolo que resta muda. A alegoria na sua incompletude é capaz de falar, na sua falta também o é, enquanto o símbolo permanece externo, mudo, fala do alto da sua completude. A alegoria opera por substituição e excesso, por extremos – a infinita violência que acaba com a clareza. A beleza e a verdade só fulguram na aparência e a aparência é tudo o que se tem. O real é sempre perpassado por esses elementos construídos. Depende da atenção concentrada do observador; é, por assim dizer, o objeto de culto do melancólico, o signo da dialética do capital[4] (BENJAMIN, 2016, p. 203-232).

O que ocorre no Barroco é que os laços que uniam o cosmo ao microcosmo, isto é, unia o imanente ao transcendente, vão se esgaçando de tal monta, que na modernidade esses laços se rompem completamente. Essa tensão marca a historicidade do que o autor chama de alegoria nesse universo romântico. Uma linguagem que se torna imagética e a imagem que se torna linguagem – uma troca de lugar, uma contaminação. Uma imagem que é condenada à ideia da alegoria barroca pelos românticos é linguística, em contraponto, a linguagem passa a ser imagética[5]. Uma linguagem extremamente artificiosa, elaborada, que faz com que a significação tenha que fulgurar (BENJAMIN, 2016, p. 121-2; 217-9).

---

[4] Para Benjamin, a mercadoria teria a mesma forma da alegoria, tudo poder ser e não ser. Utiliza-se da forma alegórica para entender a estrutura moderna a partir de Baudelaire (o capitalismo do século XIX de Paris). Em outros termos, entender o movimento do homem moderno que precisa ser o tempo todo "reencantado" pelo brilho da mercadoria que se desencanta o tempo todo.

[5] Mais do que uma relação com a semiótica, Walter Benjamin, formulando sua teoria da alegoria, nos permite caminhar pelos vários territórios filosóficos, como bem propõe Cristiana Ohana, em sua poesia sobre Benjamin e notações alegóricas: "A primeira forma é o olhar interpretativo alegórico, herança da cabala judaica onde quatro formas de interpretação da Torah são opções de método hermenêutico. [...] Numa segunda maneira, Benjamin escreve em alegorês, ele é o alegorista. O traço alegórico impresso na sua filosofia é sua atitude filosófica. Benjamin desfila com sua alegoria em carro aberto pelas ruas da estética, montado na noção de categoria. Nas ruas da história, a bordo da dialética negativa. Pelas ruas da epistemologia, quando empunha a bandeira interpretativa dos rabinos. E sobre tudo, anda pelas avenidas da filosofia da linguagem, vitorioso." (2017, *n.p.*)

> No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos *rebus* áridos que restam há uma intuição acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja (BENJAMIN, 2016, p. 187-8)

O que Benjamin pretende é justamente não separar a forma e a história, construir nesse vão, nessa cisão da significação e da forma ao modo alegórico da arte. A história vem a ser pela forma e a forma carrega a história, por isso cabe nesse contexto a dimensão do desenvolvimento e a interface deste como desenvolvimento local. As alegorias têm o poder de construção histórica, que não é meramente uma superfície, como uma "guirlanda de flores" que (en)cobre a verdade da história, ela dá forma para essa verdade. É uma tentativa de pensar que as obras do *Drama Barroco Alemão* não são decadentes, porque seriam apenas uma cópia malfeita; são uma outra coisa, e mesmo apesar de terem os seus defeitos, são uma outra coisa por terem um outro uso dos elementos formais, qual seja, as alegorias. Novamente, é no uso da alegoria que se explicita uma outra historicidade. Obras mais produzidas deixam a forma alegórica aparecer com menos clareza, logo, também, a ruptura histórica (BENJAMIN, 2016, p. 249-250).

O modo da alegoria barroca é constitutivo da forma, para Benjamin, e não é uma forma decadente, pois é uma forma histórica. O autor visa retirar a ideia de que se tem momentos de decadência da forma, ela não é decadente, ela mostra sua historicidade naquilo que ela é, no uso da alegoria. A marca do excessivo é uma marca radical que explicita exatamente o solo social da época, a "[...] máxima alegórica é comparável à faixa de texto. Por outro lado, ela pode ser caracterizada como moldura, como recorte obrigatório no qual a ação, sempre em novas formas, se insere a pouco e pouco, para nela se mostrar como tema emblemático" (BENJAMIN, 2016, p. 212). É elemento que dá a entender que nessa forma está impresso como um selo os elementos do chão histórico de que essas formas surgiram, sem necessariamente que essas formas espelhem a sociedade. São sociais por terem esse elemento constitutivo. Não deixa de perceber os elementos de construção de onde elas derivam. Há, assim, uma relação entre o sujeito e o seu lugar histórico. Dessa forma, a alegoria se interconecta com as teorias do desenvolvimento que têm entre suas acepções a pessoa, o lugar, o espaço, o território e a territorialidade.

Dessa maneira, a alegoria é vista como um elemento constitutivo de como se compreende o mundo[6], tem o poder de construção histórica, de dar forma ao discurso, de expressar as tensões internas, isto é, de como a imagem é construída. É a forma que dá a ver a própria forma; e a forma e a história não estão em lugares afastados. É a forma que dá a ver a historicidade interna da imagem, ela dá forma à verdade, em que torna possível a política e a governança, sem necessariamente estar ligado a um viés ideológico. Benjamin, nesse sentido, fazendo uso da alegoria, tenta pensar como as imagens dão a ver a história não porque elas ilustram a história, mas como exatamente elas são construídas (2016, p. 251-4).

O que os românticos fizeram da noção de alegoria, especialmente, considerando a leitura benjaminiana, foi opô-la à noção de símbolo. Há na mitologia grega a ideia de completude que não significa, mas é imediatez, não há, pois, um vão entre a forma e o conteúdo, são um, uno. Assim, as metáforas em torno da noção de símbolo seriam da ordem da imediatez, enquanto que a alegoria, para os românticos, foi vista como uma espécie de símbolo decaído, que se rompeu, no sentido em que se tem uma forma e um conteúdo, e o conteúdo tem que se mover em direção à forma e há um vão entre eles que não é preenchido. Uma espécie de incongruência entre o que a forma mostra e o que significa, gerando uma convenção, uma espécie de linguagem figurada (BENJAMIN, 2016, p. 197-201).

A alegoria seria, então, sucessiva, ela comporta a categoria tempo já que precisa se mover em direção ao conteúdo, isto é, move o signo em direção ao conteúdo. Inclusive, existe, aqui, um elemento subjetivo, um elemento do julgamento, que precisa se mover de um lugar para outro. Todavia, os românticos entenderam como convencional, uma convenção, uma escrita, um processo. Uma convenção que tenta abarcar um pensamento que não está nela. Tem-se na poética romântica essa ideia orgânica de que a subjetividade tem que se pôr para fora sem convenção. De igual modo, entenderam que a decadência alegórica é própria da obra de arte, o símbolo seria uma espécie de completude perdida,

[6] Como Hannah Arendt já apontava, compreender a realidade, é como compreender em política que "[...] nunca significa compreender ao outro (só o amor sem mundo compreende o outro), mas sim compreender o mundo comum tal como ele aparece para o outro" (*Diario filosófico*, 2006, p. 437). Para além da amizade (*cf. Hannah Arendt on Walter Benjamin*), pode-se dizer que ambos compartilhavam da mesma compreensão acerca da sociedade moderna: uma sociedade dominada pelo fluxo produtivo e que perde a dimensão da profundidade da capacidade humana. Para além de um entrecruzamento em momentos sombrios (*cf.* BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schoken Books, 2007), falam do esfacelamento da tradição, a ruptura do passado, como também a possibilidade do novo, do aqui e agora.

dado que, já desde a antiguidade grega, vem se perdendo cada vez mais, vem se separando (BENJAMIN, 2016, p. 230-1).

Nessa perspectiva, esse movimento barroco visa uma codificação extrema e pode-se usar qualquer coisa para significar qualquer outra coisa. Nesse movimento em que tudo pode ser deslocado para significar outra coisa há um excesso de significação, e a significação mesma se perde. Uma vertigem da significação – significar por significar senão ela se perde; uma hipersignificação como marca fundamental da alegoria barroca. É, neste ponto aqui, que se pode ler os índices da historicidade. A história desse momento está marcada nisso. Como a história do renascimento, da Idade Média e da Modernidade estão marcadas nos outros modos de concepção de alegoria. Contudo, em relação a modernidade, outros elementos foram sendo adidos à própria alegoria, como a questão da liberdade, da soberania, do povo e a própria política. Essa historicidade é formal, histórico, político, [é tudo]. Em certo sentido, adscrita a todo arcabouço teórico-histórico.

2.3 A ideia de alegoria na perspectiva de Hansen, leitor de Benjamin

Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006, p. 17), aponta que seria uma incompreensão romântica de certa maneira, pois, é como se o símbolo fosse o universal e o particular ao mesmo tempo, formando uma coisa apenas; e a alegoria seria o particular para o universal, movendo-se em direção a este:

> Assim, os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento protendido, como um luxo discursivo que se permite dispender signos inúteis para a economia do sentido, que poderia ser significado imediatamente.
>
> [...]
>
> Em outros termos, romanticamente, o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal. É essa espécie de lapso entre a designação figurada *b* e a significação própria *a* que foi objeto privilegiado da crítica romântica.

Hansen, sendo um estudioso da retórica, afirma que não existe essa ideia de um símbolo imediato orgânico. O que é exatamente a crítica que Benjamin faz, isto é, uma crítica à noção romântica de alegoria que transformou a alegoria em um elemento inferior,

mas ao mesmo tempo, em um único elemento que se pode acessar, já que críticos, só podem falar da obra de arte se ela tiver alguma forma de entrada. Benjamin, e aqui recuperando, diz que a noção de símbolo é o deserto da crítica, pois a "[...] introdução na estética desse conceito de símbolo distorcido precedeu, sob a forma de um excesso romântico e contrário à vida, o deserto da moderna crítica de arte" (2016, p. 170), enquanto a alegoria pede que se entre, pede que se mova o conceito, e mais, requer que se comporte a história – uma historicidade, tanto na noção de ser processional, tanto no movimento de incorporar elementos históricos externos.

Retomando outras noções de alegoria – as quais tanto Benjamin quanto Hansen se utilizam para contrapor a passagem e a reapropriação feita pelo barroco – aponta-se para uma estranheza ao se colocarem frente à noção de alegoria barroca.

Hansen, sob o ponto de vista da história, põe em questão a forma alegórica, retomando as características desde a antiguidade clássica ao renascimento. Diz que não há alegoria, não se hipostasia alegoria, mas, sim, procedimentos alegóricos, que inclusive são históricos. Seria, a alegoria, teorizada pela retórica antiga, uma modalidade da elocução, um ornamento do discurso. A alegoria "[...] é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causar por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento" (LAUSBERG, 1976, p. 283 *apud* HANSEN, 2006, p. 7.).

Uma metáfora continuada, por assim dizer, é aquela que tira de um lugar e coloca em outro, ou seja, troca o elemento de lugar e cria um discurso alegórico. Hansen (2006, p. 08 e ss) indica que não há uma única alegoria, há a alegoria antiga, medieval, hermética, teológica, entre outras. Os textos de retórica antiga falam exatamente qual a função da alegoria, qual seja, a de ornamentar o discurso. Ela carrega o ânimo, é meramente formal, no sentido de que não significa que a metáfora esconde um conteúdo de verdade, ela é retórica, ao passo que a metáfora medieval, a alegoria medieval, a dos teóricos, a hermética, teriam outro sentido, por exemplo, o discurso alegórico bíblico é ler a prefiguração de Cristo, ou mesmo a leitura do Apocalipse [daquilo que virá], é um livro metafórico, por conseguinte, alegórico. A alegoria dos teólogos, ou teológica, que em certa medida é também hermética, por exemplo, é como se Deus tivesse escrito o texto da Bíblia por um código que esconde a verdade e ao mesmo tempo mostrando, mas está ali por trás, não é uma imagem alegórica criada, não é um recurso discursivo, é discurso figural.

> Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares comum – topoi* (grego) ou *loci* (latim) – e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso (HANSEN, 2006, p. 9).

Hansen se refere a uma alegoria antiga que passa a ser totalmente codificada a partir da retórica latina. Oposta ao símbolo, essa alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria.

> Retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a)* são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, alegoria pode funcionar por mera transposição: o significado da designação de *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a* (HANSEN, 2006, p. 17).

O discurso alegórico recebe sua construção histórica dentro da retórica latina como uma espécie de ornamento da eloquência [uma parte do discurso que move o ouvinte]. A alegoria passa a fazer parte desses ornamentos discursivos e se divide nessas figuras de linguagens: têm-se, assim, uma alegoria que é bem construída e a que é incongruente, esta seria enigmática, ruim, romperia a clareza do discurso, isto é, não conseguiria recuperar as metáforas; já aquela teria uma espécie de completude, seria quase uma plenitude da forma, uma linguagem figurada (HANSEN, 2006, p. 33 e ss).

Posteriormente, passa para a alegoria hermenêutica na Idade Média, que serve de lente para ler alguns textos, por exemplo, o antigo testamento, no qual prefigura a vinda do senhor; um fato prenuncia outro, têm-se uma noção de alegoria, não como construção linguística, mas uma espécie de verdade que Deus próprio escreveu na Bíblia. Hansen, nessa medida, busca mostrar que existe uma diferença entre uma alegoria que é construção retórica e que é linguística e que os homens sabem que é linguística, e uma alegoria pensada como uma espécie de linguagem divina. O renascimento herda essas

duas noções de alegoria. No renascimento essa codificação é muito mais vívida, no sentido de que praticamente se tem uma vida própria, como se nesse período tivesse uma abertura tamanha para tais significações. Diferentemente do que vai acontecer depois no barroco, em que a alegoria passa a ser instrumentalizada por uma linguagem. De igual modo, no renascimento há uma vertente que veio da Idade Média e da Antiguidade, ambas se juntam em uma espécie de linguagem que é ao mesmo tempo analogia do mundo [tudo pode significar tudo] e analogia do cosmo / microcosmo [tudo está muito bem intrincado] (BENJAMIN, 2016, p. 238-249; HANSEN, 2006, p. 91 e ss)

Um dos pontos fulcrais, que Benjamin (2016, p. 76; p. 143 e ss) aponta, e Hansen (2006, p 206 e ss) também menciona, é a relação entre a religião e a soberania. Como a reforma [ou a contrarreforma], isto é, a separação daquilo que era um discurso único põe a necessidade de uma hiper significação – a grande marca da alegoria barroca. Não há mais uma única religião, mas sim, vários discursos em torno de uma religião que vão, por assim dizer, se digladiar. Uma espécie de fratura de um discurso que nunca foi total, como se a religião cristã conseguisse se mover sem se romper propriamente, mas que em determinado momento ela rompe. Irrompe-se um jogo alegórico que é expressão de incompletude, que culmina na forma do poder e é perpassado pelo elemento da ruptura. A perda de uma noção forte de soberania advém desses elementos do que prenuncia as nações modernas, e tais elementos são espelhados na própria concepção de alegoria moderna.

Desse modo, a alegoria moderna é utilizada, assim, para forjar elos, como a noção de nacionalidade, povo, república. Há um deslocamento dessa noção de alegoria, por meio da alegoria da liberdade, mostrando como as alegorias barrocas e o modo barroco de conceber a alegoria se esfacela ainda mais no universo da modernidade, isto é, perde cada vez mais o sentido, leva-se ao extremo (HANSEN, 2006, p. 19 e ss). É justamente o que Benjamim afirma da alegoria barroca, pois passa-se a ter uma ordem contextual histórica, influindo no uso das imagens e perde-se a chave já que se perdeu a história (BENJAMIN, 2016, p. 178 e ss). A simples noção de alegoria nessa perspectiva se se interfacear com as perspectivas do desenvolvimento e do desenvolvimento local pode truncar até a noção de desenvolvimento. Perder a história é perder a perspectiva de futuro.

Nessa medida, a aparente contradição de, por um lado o discurso e o discurso alegórico, como o discurso mais elaborado dentro dessa norma discursiva possível [como se a imagem fosse linguagem e vice-versa – uma transposição]; e por outro lado, um

elemento que parece aparentemente extra discursivo que é a noção daquilo que comportaria, por assim dizer, a vida, o conteúdo histórico, que é aquilo que está implicado na noção de paisagem.

Essa aparente oposição entre alegoria e paisagem é o que interessa na presente pesquisa. Ela vai aparecer como constitutiva de como se lê o mundo como paisagem, isto é, como paisagem a ser apropriada por elementos discursivos alegóricos. Dessa maneira, há alegoria que são lugares comuns, que são tópicas; figuram uma ideia abstrata e deslocam essas tópicas, esses lugares comuns, em outras palavras, recolocam o lugar comum, a tópica. Como as tópicas dão a ver o mundo e as formas de ver são alegorias de ver o outro.

Essa visão pode ser transposta para a questão do desenvolvimento, uma vez que se abrem perspectivas de visão de mundo, de pessoa e de espaço. Nisso podem se configurar a política e a governança do território e do espaço. O desenvolvimento local nesta acepção desabrocha para o mundo individual e coletivo, sem qualquer viés ideológico, mas com um paradigma humano.

2.4 A alegoria [da paisagem] na perspectiva do desenvolvimento

Estabelecida a noção do que é a alegoria, ou a forma alegórica, num segundo momento Benjamin explicita a alegoria como a dialética da modernidade. Em outros termos, busca pensar depois do *Drama Barroco Alemão*, nas *Passagens*, a moderna alegoria, a partir da análise dos textos baudelairianos do século XIX. Concebe na figura da mercadoria, a forma da alegoria, tudo pode ser e não ser ao mesmo tempo, uma mercadoria / uma alegoria. O fluxo produtivo exacerbado, gera um desencanto, e, por conseguinte, a mercadoria / alegoria precisa ser mais brilhante, precisa encantar e reencantar, impondo a ideia de uma realidade mais verdadeira, a falácia alegórica de uma burocracia perfeita.

A superficialidade da Era Moderna (1789-1850) provocou a perda das experiências compartilhadas, a perda da narratividade. Uma outra narrativa é criada, é (im)posta em cena. E o que é se não essa narrativa uma alegoria marcada por tópicas de ver o mundo, isto é, a alegoria de uma paisagem do desenvolvimento que, por vezes, é perversa. Como sugere Santos (2008), uma ocidentalização tardia do mundo, uma

globalização perversa, fundada na tirania da informação e do dinheiro, na competitividade, na confusão dos espíritos e na violência estrutural, promovendo o desfalecimento da política feita pelo Estado e a imposição de uma política comandada por terceiros.

A globalização toma nova proporção, remodelando o espaço geográfico. A complexidade aumentou em esfera global, bem como em esferas inferiores, influenciadas e influenciadoras do espaço total, evidenciando ainda mais a totalidade e o processo crescente de totalização. Para Santos, "A noção de totalidade, tornada evidente nas condições atuais da evolução capitalista, não mais permite que se cole um esparadrapo monstro para ocultar o quadro de desigualdades assim como as contradições geradas pelo próprio sistema" (2004, p. 237). A interdependência entre as partes, sobretudo quando narrativas, discursos ainda são utilizados como formas pelas quais a dominação é expressa na era global, nada mais são do que formas alegóricas distorcidas da história a partir do uso de uma linguagem petrificada (BENJAMIN, 2016, p. 176).

Concebe-se, assim, categorias epistemológicas como a noção de boa governança, democracia, desenvolvimento, globalização, como característica intimamente relacionada com a promoção de direitos. E a aparente neutralidade discursiva favorece – e de certa forma até induz – sua receptividade e defesa de forma acrítica. Contudo, os efeitos de tal narrativa são suportados de maneira desigual pelos Estados, de acordo com suas condições políticas, econômicas e históricas. Embora supostamente crie oportunidades e vantagens, acentua ainda mais as desigualdades entre os povos. Os efeitos de tal discurso são desigualmente suportados, as medidas de conflitos são desiguais, é necessário, portanto, quebrar tais barreiras, que são muitas vezes impedimento para a promoção justa do desenvolvimento político, econômico, social e histórico.

3 A PAISAGEM ELABORADA E AS PAISAGENS HUMANAS

À planície sob o papel chamarás mesa.
Não perguntes de onde vieram as palavras.
Observa o mundo das folhas: tu o chamarás árvore.
Na folha da manhã faísca uma gota de orvalho.
Não perguntes como, pergunta de onde:
A forma das coisas é a forma do olho.
Amir Or, *não pergunte* (2020)

Este terceiro item procurou trabalhar a noção de paisagem, e entendida aqui como uma paisagem elaborada. O capítulo foi dividido em três tópicos, sendo o primeiro, um percurso pela estética e filosofia da arte a fim de extrair qual o conceito de paisagem. O segundo, na busca de uma gênese, como a *phýsis* é posta em perspectiva, uma natureza emoldurada, uma paisagem elaborada, uma alegoria encantada. O terceiro representações humanas como paisagem, relações perpassadas pelo modo alegórico, da relação do sagrado e do profano, o capitalismo como religião.

3.1 Paisagem e natureza: *entrepontos*

Cada modo de pensar o lugar, o espaço, faz com que se tenha uma visão da paisagem. Normalmente, tem-se a tendência de pensar e conceber a paisagem como sendo a natureza e como algo anterior, ontologicamente, a todo discurso; tem-se a ideia de paisagem como algo que existe desde sempre, como substância pré-existente. Ela se põe antes da discursividade, antes das figuras, carrega o elemento de anterioridade, de ser algo próximo à ideia de *phýsis* [no seu estado não colonizado] – para a Cauquelin, há uma ausência de termos para dizer paisagem em grego, a paisagem sequer é convocada, sequer há uma palavra para comportar esse elemento que se chama de paisagem. Não há como pensar a paisagem grega do mesmo modo que se pensa hoje. Nessa medida, paisagem e natureza se confundem e, assim, trata-se aquela como se fosse anterior e estivesse fora de qualquer mediação (2007, p. 25-32).

> Originária, a paisagem? Isso não seria confundi-la com aquilo que ela manifesta a seu modo, a Natureza? O originário, sob a forma, entre outras, da Natureza permanece fora de alcance: a Natureza é "uma idéia que só aparece vestida", isto é, em perfis perspectivistas, cambiantes. Ela aparece sob a forma de "coisas" paisagísticas, por meio da linguagem e da constituição de formas específicas, elas próprias historicamente constituídas. Contudo, se podemos distinguir esses *a priori* "culturais" pela reflexão e pela análise, sua unidade se reforma permanentemente, as diferenças se apagam para suscitar em nós o sentimento de uma só e única presença: um dado de si (CAUQUELIN, 2007, p. 29)

Em *A época das imagens do mundo* (2005), Heidegger discorre sobre como acessa-se, os indivíduos modernos, uma natureza que está à disposição. Essa natureza que é moldável a técnica. A paisagem estaria dentro do escopo da representação, de uma metafísica da subjetividade (o eu que *forja* a si mesmo, o eu *tornado* designação daquilo que já está antecipadamente aí para o representar), dessa disposição de mundo, dessa transformação da natureza em objeto. É "[...] quando o homem se transforma em sujeito e o mundo em imagem" (HEIDEGGER, 2005, s.p.)

Ao pôr em questão a noção ontológica originária que se tem de paisagem, Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2007), a trata como uma invenção, uma forma de olhar para a natureza a partir de elementos culturais, uma visão do humano para a natureza, que enquanto ser social, não deixa de ser construída a partir de uma relação cultural. Tais elementos culturais constituem uma forma fixa que conduz, a percepção, a orientação no espaço e – quando diante da devastação da natureza aciona-se a artificialidade – a relação entre técnica e natureza em um trabalho de retorno a uma noção originária.

A pura paisagem é concebida sem qualquer elemento narrativo. Essa noção de paisagem, que segundo a autora teria surgido como conceito visual e discursivo na Holanda é estruturada a partir da perspectiva do que se conhece a paisagem "[...] viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena" (CAUQUELIN, 2007, p. 36-7). Trata-se de uma noção eminentemente renascentista, não há um correlato na antiguidade, cujo objetivo é a integração dos elementos em perspectiva; há aqui a constituição de uma ideia separada da história e gêneros literários. Põe-se no mesmo espaço os elementos visuais que circunstanciam a cena. isto é, de

elementos que vão sendo incorporados até ela mesma se tornar o elemento constitutivo de algo que pode gerar algum tipo de interesse, como “se o gesto que faz surgir a “paisagem” estivesse ligado a um ritual, a um modo de existir graças aos objetos” (CAUQUELIN, 2007, p. 22)

Nesse sentido, a paisagem não seria nem ontológica nem originária, mas sim, infinitamente mediada por conceitos, por construções mentais e visuais, por formas de ver e conceber o mundo, o espaço e o tempo. A paisagem, pois, seria uma forma de ordenação, limitação e aproximação da linguagem apreendida, de maneira a dar a ela maior proximidade com o mundo real, que comporta o ser humano social:

> A chamada natureza se compunha diante de nós por uma série de quadros, imagens artificiais, posta diante da confusão das coisas; ela organizava a matéria diversa e cambiante segundo uma lei implícita, e, quando pensávamos nos banhar na verdade do mundo tal qual ele se nos apresentava, não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores (CAUQUELIN, 2007, p. 25).

Tal noção de paisagem demanda, por conseguinte, a noção de sujeito, é um construto. Na virada do século, o véu comum que cobria o imaginário da Idade Média, rompe-se da malha social. Surge-se disso, a percepção de que a natureza seria externa ao indivíduo, ou seja, o mundo passa a ser visto como objeto. Passa-se a ter um sujeito hiper constitutivo, qual seja, um sujeito moderno, um sujeito que põe o mundo a partir de si. Em outros termos, um sujeito que se constitui contra o todo e não a partir do todo. Um sujeito que experimenta o mundo, que faz o mundo ser sem o sujeito da experiência. Aquele que experimenta o mundo com sua subjetividade e sua racionalidade, o mundo não existe, não subsiste, é um fora, que precisa ser experenciado (BENJAMIN, 2012, pp. 123-8).

É um construto a partir da relação de diferenciação sujeito *versus* natureza. A relação de experiência com o objeto de experiência é definida com base em metáforas privilegiadas, sem as quais não poderíamos nem mesmo nomear ou perceber um grande número de objetos (BENJAMIN, 2012, pp. 123-8). Assim, é somente a partir do experienciar, como elemento de pertencimento que se tem a paisagem no tema e na noção. Pode-se dizer que são outros modos de conceber a realidade, isto é, a ordenação do ver e a separação da espacialidade (CAUQUELIN, 2007, p. 86).

Em certa medida, a paisagem já possui certo elemento de civilização. Sua construção engloba conjuntos de valores e referências culturais ordenados em uma visão. Põe em conjunto, compõe a forma integrada em uma vista. É um elemento de um território marcado pelo olhar do proprietário. Esse modo de conceber, só se dá a partir de vários elementos de constituição social e histórica. A perspectiva aqui não é apenas um modo de ver, é uma forma simbólica de conceber esse espaço. Um modo mental que vai se constituindo como uma técnica,

> Aqui, convoca-se uma ontologia que torna vã toda discussão sobre uma provável gênese. Que a forma simbólica "paisagem" tenha se constituído no decorrer de séculos é então inadmissível, pois, se a paisagem é identificada com a natureza, ela esteve presente desde sempre. Sempre houve paisagens, não é? Que a paisagem-natureza tenha evoluído, sofrido mudanças, até se admite; assim como os climas, as estações e o solo se transformaram, mas isso decorre de uma natureza em evolução contínua. As "formas" evoluem, mas a partir de um dado existente desde toda a eternidade. Nada a ver, diz-se, com uma construção mental. *A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância* (CAUQUELIN, 2007, p. 39).

Nessa perspectiva, o que a autora pretende é descontruir a noção de paisagem como sentido ontológico, como se a paisagem fosse originária, já estaria aí antes de qualquer tipo de mediação; assim, não precisa de um termo para referir, já que a natureza também já está lá,

> [...] sua "realidade" social, uma construção que é passada por filtros simbólicos, antigas heranças. Uma forma mista, tanto mais pregnante quanto mais finamente trançada, a ponto de não se ver seu início e de ela poder passar por original, como se não tivesse origem determinável (CAUQUELIN, 2007, p. 96).

Nesse sentido, é justamente o que Cauquelin apresenta quando trata *as formas de uma gênese*. Em outras palavras, a noção de paisagem é, por assim dizer, infinitamente medida por conceitos, construtos mentais, construções visuais (2007, p. 30-2).

3.2 Relação entre paisagem e *phýsis*

A questão em relação a *gênese* como uma forma histórica e mediada por sua própria historicidade e a origem [*Ursprung*[7]] de que a natureza seria imediata, estaria desde o princípio e sempre a mesma (CAUQUELIN, 2007, p. 35 e ss). É em certo sentido uma noção metafísica e reaparece o mesmo problema de outro modo em Walter Benjamin (2016) quando aponta que a noção de origem é na verdade um vórtex histórico, é puramente histórico, não é, por assim dizer, algo fora da história. Ou em Heidegger, em *Ser e Tempo* (2015) quando procura em Parmênides a pergunta pela *phýsis*, pelo *ser*. Ou mesmo a crítica que Adorno, na *Dialética Negativa* (2009), faz ao uso da noção de origem tal qual ela é convocada, pois o pensamento ou aquilo que se concebe como vista, concebe-se como algo que se forma como percepção para o indivíduo e já é perpassada por algum tipo de mediação, assim toda ontologia é idealista, ela parte de um ideal.

> Gênese de uma forma. Quem diz gênese diz "começo". Ora, é sempre difícil dizer "eu vou começar pelo começo". Impossível apontar o dedo para esse "começo". Cada vez que tentamos datá-lo, o encontro repentino de algum acontecimento nos provoca, desmente de modo cruel nossa afirmação, mostra-nos a inanidade desse pretenso começo (CAUQUELIN, 2007, p. 35).

Procurar um fenômeno originário é sempre algo que vai esbarrar nessa ideia idealista, que Adorno (2009) critica, pois não se aceita, por vezes, a cisão primeira, é, como se diz em filosofia a "miséria da separação", na qual a noção de origem dissimula a ruptura. Então, gênese, aqui, para a autora, se opõe exatamente à ideia de originário, de uma ontologia da paisagem. A genealogia estaria totalmente oposta à noção de origem, tal qual Benjamin se refere, que apesar de ser uma categoria completamente histórica não corresponde com o surgimento, a gênese, isto é, a separa de um historicismo extremo. Trata-se da ideia de procurar na história, externo ao fato, a resposta.

A paisagem, portanto, é um construto mediado e Cauquelin (2007, p. 100) busca trazer as formas dessa mediação; a natureza estaria escondida nas dobras da imagem do ícone – da gênese. Dobras que conformam o real dessa gênese que não é necessariamente

[7] Ou arque-tipo, salto para fora, o que estava primeiro, anterior a própria história.

histórica, mas que está próxima da referência contida em *Origem do drama barroco alemão*. Não se trata, pois, de contar a história de como o termo surgiu, mas como os elementos da paisagem estão contidos nas dobras do que se entende por paisagem:

> Essa dobra, essa imposição silenciosa a ser tomada como única e verídica paisagem no instante dessa aparição, teriam elas atuado para produzir a percepção de tais ou quais paisagens, sob tal luz, em tal momento?
>
> Desdobrar essas dobras é claramente, criticar as "evidências" que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 23; p. 31)

Nessa busca por uma gênese, Cauquelin apresenta como a ideia de perspectiva e a noção de paisagem, inclusive a noção ontológica de paisagem, se estrutura, passando da "Grécia a Roma, de Roma a Bizâncio, de Bizâncio à Renascença" (2007, p. 42) até a construção de perspectiva e a noção de paisagem atuais. A noção de paisagem nasce em certo sentido na noção de pintura.

> [...] Poemas, meditações, relatos de viagem abriram caminho. A pintura vai no encalço. *Ela abre uma segunda vez o caminho e leva a partilhar a visão da imagem descrita pela língua*. Uma vez representada em desenho e cor, a paisagem que suscitava a emoção dos escritores adquire certa realidade. *Ela existe*. [...] A visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, *atribui àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece: as palavras podem mentir; a imagem, por seu lado, parece fixar o que existe*" (CAUQUELIN, 2007, p. 93, grifos nossos).

A paisagem, por assim dizer, é medida pela própria noção de paisagem. A natureza, anteriormente, não era figurada na paisagem; é a partir da ordenação que a natureza passa a ser considerada "bela" por meio da arte, e somente por meio desta (CAUQUELIN, 2007, p. 37)

> Em virtude dessa gênese que tentei reconstruir, as diferentes dobras da memória estão envolvidas nesse implícito, estratificadas e seladas por numerosos acordos tácitos, nos quais se acumulam as imagens de uma natureza ecônoma, diversa, rica, forte em sua perenidade, exprimível em termos de razão, em um discurso que vai abandonando pouco a pouco suas pretensões para ceder lugar a uma organização visual, tátil,

> emocional: *a natureza se torna bela, de certo modo sublime, sempre reiniciada em outras figuras*. E são principalmente os pintores que assumem essas figuras da natureza, chamadas de "paisagens" (CAUQUELIN, 2007, p. 100, grifos nossos).

Marca-se o distanciamento do indivíduo com a natureza e a natureza imediata é inexperenciável, é vista, portanto, como um jardim controlado. Quando lá nas primeiras representações da tradição filosófica ocidental a representação da *phýsis* era perpassada pelo *lógos*, a paisagem era eliminada, pois bastava que "[...] um princípio (o logos como princípio da natureza) assegure a coesão, o ajuntamento dos elementos políticos, sociais e conceituais, para que a unidade esteja presente como totalidade indivisível" (CAUQUELIN, 2007, p. 47). Assim, a forma paisagem não preexistiria à imagem que a constrói para um uso discursivo. Aquela natureza, ontologicamente substancial que existe em si mesma só vem a ser perpassada pelos inúmeros elementos convencionados pelo logos, que nada mais são do que modos de pensar,

> A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. E assim como o lugar (*topos*) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita, *a pretensa "paisagem" (lugarzinho: tópion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam*. A narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura (CAUQUELIN, 2007, p. 49, grifos nossos).

Têm-se, assim, a paisagem vista a partir do *lócus* construído entre a civilização e a natureza, como uma espécie de mediação. Formas de pensar a propriedade do território, a demarcação. Formas de ver que são ao mesmo tempo alegóricas de ver o outro, a natureza. Modos de verdade que são configurados pelo elemento do *lógos*. Uma natureza que é suprimida, como se a natureza descontrolada não fosse capaz de impressionar, encantar e seduzir, não fosse passível de espetáculo; nesse sentido, não é bela. De igual modo, a paisagem é nomeada e descrita também pelo modo que se concebe pelas relações históricas; circunscreve e chancela os elementos mercantis que a envolvem:

> Que a natureza seja ecônoma, que seu princípio seja o aprovisionamento, *eis-nos num mundo no qual a paisagem não pode ter valor em si, trata-se de uma peça útil à sua economia, como lugar-invólucro dos seres que ela aprovisiona*.

> Que não faça nada em vão, mas tire partido dos recursos disponíveis, em nada indica que o território que ela leva em conta preexista a sua obra. Justo ao contrário, *o território é "dado com", não constitui "caso à parte"*. E, sobretudo – e é isso o que nos interessa aqui -, ela não se "diz" sob a forma figurativa da paisagem visual, mas *vem a se apresentar soba forma de um poder, cuja descrição é da ordem do discurso*, não da sensibilidade (CAUQUELIN, 2007, p. 51, grifos nossos).

No período Bizâncio a paisagem se torna uma fabricação distante do que iconiza, uma relação artificial imaginada enquanto análoga à natureza: "[...] será construída, artificialmente produzida para convocar a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar" (CAUQUELIN, 2007, p. 75). A natureza aparece totalmente dobrada no negativo. Na renascença, a ordenação da visão é fortemente delineada, um produto de construção à distância, marcada, sobretudo pela separação da natureza e do indivíduo, a relação de alteridade, de ver a natureza como o outro (CAUQUELIN, 2007, p. 75).

E é a paisagem que permite essa construção da alteridade, o grande vazio que se descortina aos olhos, "Esse "mostrar o que se vê" faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico" (CAUQUELIN, 2007, p. 81). Na virada moderna, a paisagem é marcada pelo selo da investidura, não é apenas uma vista, um mostrar o que se vê, é vazia no seu sentido mais explícito, uma noção de paisagem de lugar a ser investido, a ser demarcado, pois ela foi historicamente constituída e configurada para assim o ser, "só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto" (CAUQUELIN, 2007, p. 96).

Nesse sentido, o que seria a paisagem, pois, senão uma tópica que dá a ver a natureza, uma natureza controlada, em estado de jardim entre muros. Em outras palavras, uma visão romântica de jardim, uma tópica alegórica do paraíso. Uma espécie de ordenamento do mundo condicionado a um elemento engana olho; um quadro de visão que recorta a natureza e põe em perspectiva em um quadro mental construído.

Para além, uma alegoria legada pelo léxico europeu, cuja noção de paisagem-natureza / natureza-paisagem é emaranhada à noção de um jardim controlado, em especial a tópica romana de um jardim do éden, isto é, uma natureza intermediária entre o deserto, o horror e a civilização, a visão do paraíso. Uma tópica construída de um lugar ameno entre, novamente, a civilização e a natureza, um entre, um meio do caminho entre os

perigos postos. A paisagem de uma natureza domada. Um paraíso. Uma alegoria encantada.

3.3 Paisagens humanas e espaciais antropizadas e desenvolvimento local

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.
(DRUMMOND, 2012, n.p.)

Há pouco mais de dois anos enfrentávamos o início de um ciclo de significativas mudanças. Novas realidades espaciais transformaram a (con)vivência de cada um de nós. O território vivido já não é mais o mesmo, os modos de experenciar a realidade [ou mesmo a virtualidade] estão / são diferentes.

A cidade passa a figurar como uma máquina dialógica, em que numa construção emblemática do representar permite a intersecção entre imagem e discurso, põe em movimento vivências, experiências e conceitos que nos parecem naturais, comuns. Convenções sociais, discursivas e visuais, coexistem nesse local e ao mesmo tempo se enraízam no corpo coletivo como sintomas do assombro. Signos que perpassam o tecido social e sua relação com o espaço.

Os lugares que antes eram espaços de representação, de identidade, de experiência, de interação, pela emergência do plural, passaram a ser inabitados. O não-lugar passa a tomar conta nesta nova realidade.

> Na realidade concreta do mundo hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. [...] Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. [...] O vocabulário, aqui, é essencial, pois tece a trama dos hábitos, educa o olhar, informa a paisagem (AUGÉ, 2020, p. 98-9).

Tempo e espaço já não possuem o mesmo significado, são meras abstrações. O experenciar da história vivida se reduz a uma zona neutra, a uma mera passagem (*Cf.* BENJAMIN, *Passagens*, 2018.). A cidade se torna, por assim dizer, um espaço de diferentes dimensões. E são nessas dimensões que os contornos do cotidiano e as experiências do mosaico do viver juntos se moldam a partir da estrutura do ambiente da própria cidade. A construção político-social-econômica dessa estrutura permitiu uma espacialidade volátil, espaços ocupados cuja interação limita-se simplesmente a transgressão do viver junto. Um viver junto que supostamente deveria (com)partilhar, mas que na verdade é atravessado pelas relações de produção que se inserem na contramão das relações de experiência. (BENJAMIN, 2012)

O experenciar, assim, passa a ser codificado pelo uso e transmitido pelo costume e é definido por meio de metáforas de uma realidade mundana. No horizonte perdido, paisagens humanas limitam-se ao espaço que a elas foi (im)posto, "sozinho, mas semelhantes aos outros, o usuário do não lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual" (AUGÉ, 2020, p. 93). Ainda mais,

> [...] existe evidentemente o não lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as "astúcias milenares" da "invenção do cotidiano" e das artes de fazer" [...] O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (AUGÉ, 2020, p. 74).

Nessa fronteira antagônica ao lugar, o que para alguns esse não-lugar é um espaço onde não subsistem relações e experiência, para outros é um não não-lugar (AUGÉ, 2020), reassumido e transformado horizontal e verticalmente em prol de uma subjetividade coletiva.

> O "fora de lugar" ou o "não lugar" que o indivíduo da supermodernidade frequenta não é o "não lugar" do poder, em que se estabelece a dupla e contraditória necessidade de pensar e de situar o universal, de anular e de fundar o local, de afirmar e de recusar a origem. Essa parte impensável do poder que sempre fundamentou a ordem social, se necessário invertendo, como que pelo arbítrio de um fato natural, os termos que servem para pensá-lo, encontra sem dúvida uma expressão particular na vontade revolucionária de pensar ao mesmo tempo o universal e a autoridade, de recusar ao mesmo tempo o

> despotismo e a anarquia, mas ela é mais geralmente constitutiva de toda ordem localizada que, por definição, deve elaborar uma expressão espacializada da autoridade (AUGÉ, 2020, p. 103).

Linhas de uma civilização que se tornam obscuras e as regras se diluem. Uma territorialidade que não comporta o lugar, que escapa à forma de algo que não tem forma, passa a ser um des-lugar pronto para receber, pronto para ser configurado, pronto para ser demarcado, pronto para ser investido. Um lugar, um não-lugar, um não não-lugar, um des-lugar, cujo comum é um partilhar (*Cf.* RANCIÈRE, 2009), que investe, (de)marca justamente por meio de uma política dos lugares inteiramente comanda pela consideração dos lugares.

Nessa medida, é através das experiências experenciadas pelos que nos cercam que se legitima a presença do objeto, do comum. A cidade, portanto, se torna esse espaço não formal de diferentes dimensões. E são nessas dimensões, de transições, de passagens, do fora ao dentro, do dentro ao fora, que se tem o doloroso atrito territorial.

Mais do que um atrito pelo solo, é um atrito de identidade, de sentimentos, de desejos, de corpos que buscam por uma pertença, que territoralizam e (re)territorializam. Um territorializar construído à disposição das necessidades humanas, isto é, uma construção social indissociável da identidade, e segundo Santos (1999, p. 8) "[...] o território tem que ser entendido como o *território usado*, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence". Uma territorialidade demarcada por elementos que interferem na representação social, por elementos que visam atender um ideal, por vezes, individual, por elementos que se tornam medidas de valor. Medidas estas de uma vida complexa que se impõem, uma vida material sobre a vida social (SANTOS, 1999, p. 9).

E ofuscadas por uma visão romantizada de mundo – que se permitiu e permite falar de tópicas alegóricas, que não são apenas um jogo retórico, mas constituem uma construção mental e discursiva, carregadas de uma percepção não somente formal – houve um grande esforço de reestabelecer o espaço por meio de uma forma que tenta fugir o conteúdo, mas é impelida pelos elementos históricos que nela existem. Pois, cada lugar carrega sua própria identidade, e responde contra essa ordem global, como indica Santos (2020), os indivíduos constituem a força do lugar, "a força desse movimento vem do fato de que, enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta

são individuais, diferenciados, enriquecido as relações interpessoais, a ação comunicativa. Assim, o que pareceria uma inferioridade, na realidade é uma vantagem." (2020, p. 329)

E para além de uma metafísica subjetiva da representação, Benjamin diz que no jogo alegórico, tudo pode significar tudo, ou seja, há uma codificação extrema [ou excesso de significação] no qual tudo pode ser deslocado para significar outra coisa. (2016, pp. 169 e ss). A forma alegórica por excelência é o fragmento, a processão, a temporalidade, a imanência, o artificialismo. Uma linguagem convencionada, que (en)cobre a figuração do que seria a realidade, isto é, o real é sempre perpassado por elementos construídos que condicionam a própria compreensão do lugar. Só existe em função do movimento que provoca no outro, operando por substituição e excesso, por extremos de uma violência que arrasta a clareza do objeto, do discurso. Nessa perspectiva, não há nada mais alegórico do que a relação entre o profano e o sagrado.

Para Agamben, a religião, enquanto *religio*, é "aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. [...] não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenha distintos." (2007, p. 58); já profanar é "abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular." (2007, p. 59). Trata-se, pois, de um jogo alegórico [ou metafórico] cuja construção imagética se dá na medida em que o sagrado separa e petrifica, enquanto o profano desencanta e devolve ao uso.

Ao mesmo tempo que a esse tipo de imagem alegórica, em certa medida, é concedido o poder de representação, de renomeação, de dar forma ao real, de ressoar em temporalidades diversas, ela é, de certo modo, capaz de (re)fundar o discurso por si mesma e pode se deslocar ao espaço da ausência, ao vazio da representação e conceitual do próprio poder. Encontra-se em seu caminho outra semelhança, tal como o espaço assume forma e função diferentes com o mosaico do viver juntos, e a isso, adiciona-se mais um elemento, o Dinheiro, que (re)define a relação profano e sagrado:

> [...] o capitalismo é uma religião puramente cultual, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Sob esse aspecto, o utilitarismo obtém sua coloração religiosa. Ligado a essa concreção do culto está um segundo traço do capitalismo: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem

> piedade]. Para ele, não existe "dias normais", não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador. Em terceiro lugar, esse culto é culpabilizador. O capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador. Nesse aspecto, tal sistema religioso é decorrente de um movimento monstruoso. Uma monstruosa consciência de culpa que não sabe como expiar lança mão do culto, não para expiar essa culpa, mas para torná-la universal, para martelá-la na consciência e, por fim e acima de tudo, envolver o próprio Deus nessa culpa, para que ele se interesse pela expiação. Esta, portanto, não deve ser esperada do culto em si, nem mesmo da reforma dessa religião, que deveria poder encontrar algum ponto de apoio firme dentro dela mesma; tampouco da recusa de aderir a ela. Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma esperança. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano (BENJAMIN, 2013, p. 22-3)

É o espírito que se expressa de um lado nos ornamentos das cédulas bancárias e de outro nas imagens dos "santos". Nas palavras de Agamben (2007, p. 63-4): "Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral". Uma separação que não separa, que comporta no mesmo espaço o profano e o sagrado. O dinheiro se torna o mais importante sacrifício a ser feito e para Santos,

> O dinheiro aparece como uma arena de movimentos cada vez mais numerosos, fundados sob uma lei do valor que tanto deve ao caráter da produção escolhida como às possibilidades da circulação. A circulação ganha sobre a produção o comando da explicação, porque ganha sobre a produção o comando da vida. E essa lei se estende aos lugares, quanto maior a complexidade das relações externas e internas, mais necessidades de regulação, e se levanta a necessidade de Estado: o Estado e os limites, o Estado e a produção, o Estado e a distribuição, o Estado e a garantia do trabalho, o Estado e a garantia da solidariedade e o Estado e a busca da excelência na existência. (SANTOS, 1999, p. 9)

O dinheiro é a potência divina da culpa. O sagrado passa a ser a marca nua do profano. Tudo que é produzido e vivido se torna mercadoria. E a mercadoria tem a mesma

forma da alegoria, tudo pode significar tudo, tudo pode ser tudo, tudo pode ser e não ser. É profanar o improvável.

4 ALEGORIA ENCANTADA

Este quarto tópico procurou trabalhar como a natureza pura, a *phýsis* foi posta em perspectiva; como foi modulada a um estado de jardim, uma alegoria, uma paisagem elaborada, (de)marcada. O capítulo foi dividido em dois tópicos, sendo o primeiro, em continuidade ao referencial da paisagem de Anne Cauquelin, buscou-se mostrar que a invenção da paisagem, perpassada pelas tópicas alegóricas de conceber o mundo, construiu uma dialética da colonização cuja fricção frequente produz o trágico das culturas, refletindo na construção de uma política da paisagem. O segundo, como o território é nada mais que uma paisagem investida, demarcada, cuja consideração dos lugares é inteiramente comandada por uma política dos lugares, uma política da paisagem.

4.1 A ideia de jardim e *tópos* alegórico

Um léxico legado pela língua romana construído com base em uma representação da natureza como jardim murado, um lugar ameno, uma espécie de mediação entre civilização e natureza. A natureza, assim, é vista como um meio, um objeto divido e partilhado entre os seus. Aquela ideia de *phýsis*, a natureza primeira da qual se derivam as causas primeiras, a pura sabedoria é perpassada pelo *logos*, pela linguagem, é sintaticamente composta, que fulgura na aparência do real. Uma natureza que aparece no negativo, isto é, uma imagem semelhante à, uma imagem semelhante para. A dobra de que Cauquelin fala é totalmente suprimida aqui, a dobra "[...] onde se juntam, ponta com ponta, a natureza e sua figuração – essa dobra de sombra, essa lenta ascensão de uma forma da qual jamais poderíamos pensar que não fosse dada desde o início como realidade". (CAUQUELIN, 2007, p. 42)

> Se, por minha vez, pretendo desdobrar esses implícitos, vou encontrar referências a esses estratos compósitos: toda uma retórica em ação, a tecer o laço necessário entre elementos antigos, dispostos segundo uma gramática, interpretados e geridos por instituições da cultura, da língua, dos costumes, pelos imperativos econômicos que governam não apenas as "coisas" da vida, mas também as maneiras de as apreender (CAUQUELIN, 2007, p. 100)

Para Cauquelin (2007), o marco da ruptura entre o indivíduo e a natureza, de perceber-se outro, foi o que legitimou a construção de uma *imagem-realidade* possível entre natureza, paisagem e paraíso; uma perspectiva que aderiu perfeitamente à ideia de natureza sem distanciamento. Uma natureza pura perspectivada em estado de jardim, entre muros, uma paisagem construída, uma visão do paraíso perfeito, uma natureza em miniatura passível de controle. Uma natureza paratática circunstanciadora da história. O gigantesco vazio [ou a imensidão] que se descortina ao ser humano:

> A produção de imagens, essa atividade intensa de ficção que nos habita e cuja extensão e importância desconhecemos, deriva bastante da magia: a realidade do mundo na qual cremos tanto só nos é perceptível por meio de um *véu de imagens*, a ponto de – *querendo rasgar esse véu – nós nos encontrarmos muitas vezes confrontados com o vazio*. *Artifício da imagem necessária para que se assegure a perenidade, para que dure o prazer, a tensão da vida*. Necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade: nesse duplo movimento, algo, um sopro é transmitido: a retórica pôs sua pitada de sal. *Pois, revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção*" (CAUQUELIN, 2007, p. 110, grifos nossos).

Um modo de concepção dos elementos sociais, temporais, históricos, que permite idealizar e configurar uma terra utópica, uma visão do paraíso, uma alegoria encantada. Uma narrativa incorporada por elementos que constituem o modo de dizer a verdade, de construir laços; a constituição do que se imagina como jardim, um *jardim do éden*. Um retorno àquela ideia pródiga de éden [o céu na terra], permeada por questões de cunho não só religioso, político, histórico, multifatorial, no qual objetiva-se forjar um modo de vida que suprime a realidade, e que, constantemente, reitera e reproduz esses mesmos elementos ao longo dos tempos. Tópicas que se repetem, que são espelhadas, uma historicidade carregada [tópica e história se complementam aqui, na verdade, a tópica explicita muitas vezes um certo elemento histórico, e este toma forma na tópica], a negação da realidade. Formas que são sempre mais brilhantes, mais fantasiosas, que precisam encantar, nada mais do que alegorias, por assim dizer.

A assimilação de tais elementos se deu plausivelmente a partir das alegorias, a forjar modos de ver, compreender a realidade, por isso a imagem de um paraíso permeia o imaginário social há séculos e há outros tantos é tentado um retorno. E o que é um

jardim senão um recorte, imaginado e trabalhado, da natureza, que foi alterado conforme a percepção humana, domando-a e objetivando este retorno ao éden, aos céus.

Em outros termos, uma criação de um *tópos* seguro. Conhecido e limitado. Tão desejável quanto naturalizado. O jardim como paisagem-natureza controlada é o mais adequado ao uso fruto do homem, isto é, o que melhor atende às suas expectativas. As américas passam a ser vistas como o paraíso, o jardim disponível, a paisagem ideal. O novo mundo era [é] uma alegoria a ser (re)conquistada. Uma visão romântica de um mundo onde reina a abundância e exuberância, torna-se uma *tópica alegórica* da história ocidental:

> [...] em torno Da imagem do Éden, tal como se achou difundida na era dos descobrimentos marítimos, se pode organizar num esquema altamente fecundo muitos dos fatores que presidiram a ocupação pelo europeu do Novo mundo, mas em particular da América Hispânica, e ainda assim enquanto abrangessem e de certa forma explicassem o nosso passado brasileiro (HOLANDA, 2010, prefácio à 2ª Edição).

Uma alegoria, uma tópica não é apenas um jogo retórico, mas constitui uma construção mental e discursiva pela qual se permitia / permitiu falar e ver a paisagem e a natureza que se encontrava no *Novo Mundo*, pois é "[...] que as operações que nos auxiliam a reconhecer a forma da paisagem por meio dos "tropos" da linguagem figurativa já estão instaladas em nosso saber implícito: uma "bela paisagem" satisfaz, para nós, condições que são comuns a nossa cultura" (CAQUELIN, 2007, p. 116). A visão de paraíso, portanto, é carregada de uma percepção, que não é somente formal, mas também carregada de um projeto cultural ocidental, um projeto capitalista de uma *globalização*, que assim como a *invenção da paisagem*, corresponde a um esforço em restabelecer o espaço natural, uma forma que tenta fugir o conteúdo, mas é impelida pelos elementos históricos que nela existem.

A invenção da paisagem, a alegoria do jardim, o paraíso pretendido, construiu uma dialética da colonização cuja fricção frequente produz o trágico das culturas, uma terceira maneira em que outra forma tensa é sintetizada, uma vez que preserva ambiguidades, a acomodação e a violência como uma característica constitutiva. Esses traços distintivos refletidos para a construção de um lugar de produção de uma *política dos lugares*, uma *política da paisagem*,

> Ao Sul, a repressão. Ao Norte, a depressão. [...] A moda do Norte, moda universal, celebra a arte neutra e aplaude a víbora que morde a própria cauda e acha que é saborosa. A cultura e a política se converteram em artigos de consumo. Os presidentes são eleitos pela televisão, como os sabonetes, e os poetas cumprem uma função decorativa. Não há maior magia que a magia do mercado, nem heróis mais heróis que os banqueiros. A democracia é um luxo do Norte. Ao Sul é permitido o espetáculo, que não é negado a ninguém. E ninguém se incomoda muito, afinal, que a política seja democrática, desde que a economia não o seja. Quando as cortinas se fecham no palco, uma vez que os votos foram depositados nas urnas, a realidade impõe a lei do mais forte, que a lei do dinheiro. Assim determina a ordem natural das coisas. No Sul do mundo, ensina o sistema, a violência e fome não pertencem à história, mas à natureza, e a justiça liberdade foram condenadas a odiar-se entre si (GALEANO, 2002, p. 108).

Para Galeano (2002), a bem dizer, as américas em si, basicamente, foram idealizadas como uma paisagem, uma visão de um paraíso, o jardim a ser apreendido, em outras palavras, como essa forma de ver, vai informar, dar forma a forma, estrutura para a compreensão do território americano em suas várias modalidades[8]. Uma forma de assimilação multifatorial que vai influir em como as mediações simbólicas serão perpassadas pelas formas de pensamento, de forjar o real, até mesmo, por tais mediações se mata e se morre.

Para além, como a noção de paisagem e suas mediações simbólicas convocam o sentido um lugar qualificado, mas ao mesmo tempo vazio, isto é, um esquema que desenha a paisagem exatamente para que se possa nela mesma encontrar os elementos de dominação. Elementos de um signo marcado pela investidura, um paraíso não mais entendido como uma bela vista, mas um paraíso a ser demarcado, conquistado. A perspectiva é, pois, a mera geometrização do espaço, uma forma simbólica de investidura. Uma política da paisagem na qual a ordem social, política, histórica são descritas por uma paisagem, fulguram na mera aparência da harmonia, representações de uma realidade outra.

Composições pictóricas de jardins e paraísos, um jogo alegórico de tópicas que imperam na aparência.

---

[8] *Uma pequena poética do Novo Mundo*, segundo Kiening, ou seja, a construção de um imaginário, um conteúdo elaborado por meio de imagens, textos, linguísticas [alegóricas por assim dizer] de ver as américas pelo olhar europeu: “palavras e imagens fazem o Novo Mundo presente no Velho ao mesmo tempo que o alteram” (2014, p. 62).

4.2 Tornar-se território: lugares amorfos

Para tratar a forma território como um esquema de paisagem investida, um espaço demarcado por diversos elementos, sobretudo, elementos de dominação, [e novamente dizendo] cuja consideração dos lugares é inteiramente comandada por uma política dos lugares, uma política da paisagem, é preciso resgatar outro conceito. Recupera-se do grego e a partir de Derrida (1993/6) a noção de *Khôra*.

E retomando o que foi dito às páginas dez acerca do ato de nomear [no ato de nomear as coisas que se encontra a pura essência da própria coisa], Derrida (1996, p. 5) publica em 1993, três ensaios sobre um nome dado, isto é, "ao nome *recebido*, ou mesmo ao nome *devido*, sobre o que talvez se *deva* (dar ou sacrificar) ao nome, ao nome de nome, ou ao cognome, e ao nome do *dever (dar* ou *receber)*". Assim, *Khôra* não é

> [...] Nem sensível nem inteligível, nem metáfora, nem designação literal, *nem* isso *nem* aquilo, *e* isto *e* aquilo, participante e não participante dos dois termos de um par, *khôra*, diz também "ventre" ou "ama", assemelha-se, no entanto, a um nome próprio singular, ao *primeiro* nome, anterior, tanto maternal como virginal (é por isso que se diz aqui *khôra* e não, como de costume, a *khôra*) embora, ainda assim, numa experiência que se trata de pensar, ela chama em silêncio o apelido que lhe é dado e se mantém para além de qualquer figura materna, feminina – ou teológica (DERRIDA, 1993, *Prière d'insérer*, tradução nossa)[9]

Para além de qualquer figura e dimensão, é também de âmbito político, anuncia um pensamento (DERRIDA, 1993). Carrega a noção de algo que comporta os elementos, mas não tem nenhuma qualidade em si mesma, "[...] que recebe tudo através da troca e da doação"[10] (DERRIDA, 1993, *Prière d'insérer*). Traz, nessa medida, a ideia de receptáculo, de uma terra que é mãe, é ama. Ressoa no imaginário da conquista da terra, muitas vezes simulada e alegorizada, na ideia da conquista do elemento superficial, quase que sacrificial da figura do selvagem, do indígena, isto é, a ideia do sacrifício que vem

---

[9] No original: « […] Ni sensible ni intelligible, ni métaphore ni désignation littérale, *ni* ceci *ni* cela, *et* ceci *et* cela, participant et ne participant pas aux deux termes d'un couple, *khôra*, dite aussi « matrice » ou « nourrice », ressemble pourtant à un nom propre singulier, à un *pré*nom, plus tôt, à la fois maternel et virginal (voilà pourquoi on dit ici *khôra* et non, comme toujours, la *khôra*) alors que pourtant, dans une expérience qu'il s'agit de penser, elle appelle en silence le surnom qu'on lui donne et se tient au-delà de toute figure maternelle, féminine – ou théologique. »

[10] Do original: « […] qui reçoit tout par-delà l'échange et par-delà le don ».

dar à luz a uma nova nação. Uma relação de alteridade muito presente na constituição do mundo novo, de civilizar o selvagem, no qual se constitui o sujeito civilizado em contraponto ao selvagem, segundo Maia (2020, p. 194) "[...] a selvageria é uma condição ou um estágio para a civilização, o estado de "selvagem" presume-se pretérito ao de civilizado. "Civilizar" é verbo de ação contínua: não se vê um "civilizado" *per si*, já que terminologicamente a civilização implica em um processo de "lapidação" do que é/está selvagem".

Ainda, *khôra* carrega a noção do que está entre, do que comporta, o vazio, o oco, que também é um lugar vazio que assinala, que investe, uma investidura. (DERRIDA, 1995, pp. 41 e ss) Um lugar qualificado, que também aponta para um outro sentido de paisagem, que é um sentido de uma cartografia moderna – um esquema da paisagem, investidura da paisagem, armadura que desenha a paisagem exatamente para que se possa na paisagem encontrar os elementos de dominação. A terra não é signo de poder mais, a paisagem não é mais uma mera vista, ela é marcada pelo selo da investidura.

Daquilo que não é, *khôra*, não é ser e nem não ser. Não é nem *mýthos* e nem *lógos*. Não é nem já discurso nem ainda discurso mítico. Não é algo sem também não ser algo, sem também ser aquilo que não é. Está fora da noção discursiva, anterior, mesmo, a uma posição subjetiva do pensamento. Uma territorialidade que não se demarca [utópico], o que não comporta o lugar. Palavra intraduzível, já que não há outra que remeta e convoque o que ela diz no todo da língua, a ambiência grega.

> As interpretações viriam então dar forma a *"khora"*, deixando nela a marca esquemática de sua impressão e depositando o sedimento de sua contribuição. Apesar disso, "*khora"* parece jamais se deixar sequer atingir ou tocar, menos ainda ferir, e sobretudo não se deixar esgotar por esses *tipos* de tradução trópica ou interpretativa. Não se pode sequer dizer que ela lhe forneça o suporte de um substrato ou de uma substancia estável. *Khôra* não é um sujeito. Não é o sujeito. Nem o *substrato.* Os *tipos* hermenêuticos não podem informar, não podem dar forma a *khôra*, a não ser a medida que, inacessível, impassível, "amorfa" *(amorphon,* 51a) e sempre virgem, de uma virgindade radicalmente rebelde ao antropomorfismo, ela *parece receber* esses tipos e lhes *dar lugar* (DERRIDA, 1995, p. 19-20)

Numa intrincada rede de interpretações, Derrida (1995) recupera uma noção que escapa e que não constitui na nossa língua. Um elemento trópico de interpretação perpassado pelas figuras e um elemento de anacronismo do efeito inevitável produzido

"*por alguma coisa como a khôra* – que não é qualquer coisa, e que não é *como* nada, nem mesmo como aquilo que *ela* seria lá para além de seu nome, ela *mesma*" (DERRIDA, 1996, p. 18).

É um lugar amorfo sem nenhum caráter, que pode conter todos os elementos, um des-lugar, "[...] *Khôra* "quer dizer": lugar ocupado por alguém, pais, lugar habitado, sitio marcado, fileira, posto, posição conferida, território ou região. E, de fato, *kbôra* será sempre já ocupada, investida, mesmo como lugar geral, e enquanto se distingue de tudo o que toma lugar nela" (DERRIDA, 1995, p. 41-2). É um lugar pronto para receber, pronto para ser demarcado, onde se imprime a forma em algo que não tem forma, que na verdade nem são propriamente formas (DERRIDA, 1995, p. 71). São figuras reconstituídas como alegorias, reestruturadas na noção de paisagem.

A ideia de um território que ecoa na noção de paisagem e a ideia de uma natureza que é condicionada pela noção de paisagem. E a paisagem nada mais é do que a marca de propriedade de demarcação desse território, dessa natureza, uma investidura. Uma partilha cujo comum que vai se partilhar investe os lugares, que por sucessão serão lugares cheios e próprios de poder e que a sobreimpressão afeta a forma do discurso sobre os lugares, principalmente dos lugares políticos, refletindo uma política dos lugares inteiramente comandada pela consideração dos lugares.

Um território, uma paisagem. A alegoria, a narrativa incorporada, o paraíso. A marca que demarca. A paisagem elaborada, a alegoria encantada.

5 CONSIDERAIS FINAIS

Na análise acerca da alegoria, da forma alegórica, buscou-se com o referencial benjaminiano mostrar como as relações humanas são perpassadas e marcadas por formas de ver o mundo. Ela dá forma ao discurso, e pela codificação excessiva, pode significar tudo e ao mesmo tempo nada. Ela é esse elemento que dá a entender que na sua própria forma está impresso como um selo os elementos do chão histórico das quais essas formas surgiram, sem necessariamente que tais formas espelhem a sociedade. De igual modo, carregam os elementos sociais por o terem como constitutivo. Não deixa de perceber os elementos de construção de onde elas derivam, portanto, há uma relação entre o sujeito e o seu lugar histórico.

É esse conteúdo histórico que está implicado na noção de paisagem. Uma paisagem que passa a ser apropriada pela alegoria. Como já mencionado, há alegorias que são lugares comuns, que são tópicas; figuram uma ideia abstrata e deslocam essas tópicas, esses lugares comuns, em outras palavras, recolocam o lugar comum, a tópica. E como as tópicas dão a ver o mundo e como as formas de ver são alegóricas de ver o outro.

Sendo a paisagem a composição de uma forma integrada de uma vista, ela passa a ser a forma de um território marcado pelo olhar, já possui seus elementos de civilização / dominação. Um modo mental que se constitui como técnica, de conceber a realidade, ordenando a visão e separando a espacialidade. A natureza nessa relação é imediata e inexperenciável, é meramente passagem mediada, suprimida, que só encanta se domada, se configurada na forma de um jardim entre muros. Uma tópica alegórica do paraíso, isto é, uma espécie de ordenamento do mundo condicionado a um elemento engana olho; um quadro de visão que recorta a natureza e põe em perspectiva em um quadro mental construído. A paisagem elaborada.

Nesse viés, a invenção da paisagem, o paraíso pretendido, construiu uma dialética da colonização cuja fricção frequente produz o trágico das culturas, uma terceira maneira em que outra forma tensa é sintetizada, uma vez que se preserva certas ambiguidades, a acomodação e a violência como uma característica constitutiva. Uma forma de assimilação multifatorial que vai influir em como as mediações simbólicas elaboram o real, e até mesmo, por tais mediações se mata e se morre.

A ideia de um território que ecoa na noção de paisagem e a ideia de uma natureza que é condicionada pela noção de paisagem. E a paisagem nada mais é do que a marca de propriedade de demarcação desse território, dessa natureza, uma investidura. Uma partilha cujo comum que vai se partilhar, que investe os lugares, que por sucessão serão lugares cheios e próprios de poder e que a sobreimpressão afeta a forma do discurso sobre os lugares, principalmente dos lugares políticos, refletindo uma política dos lugares inteiramente comandada pela consideração dos lugares. Uma política da paisagem na qual a ordem social, política, histórica são descritas por uma paisagem, fulguram na mera aparência da harmonia, representações de uma realidade outra.

Nesse sentido, utiliza-se da alegoria e da paisagem como chave para interpretar a realidade. Essas tópicas mentais elaboradas são potentes, se tornam verdades que se fixam em formas mercantis e de forma muito poderosa, forjam uma vida, isto é, forjam os elementos de verdade, de compreender essa verdade, de quantificar a verdade.

Para além do encantamento, um desencantamento do real, do mundo.

Compreender que os textos diziam /dizem não por semântica evidente, mas pela forma de seus tipos, por seu espaçamento e temporalidade que, estando no verso, saía / sai dele. É um campo imenso que devemos sempre ter em mente ao ler hoje. Como dispor, como ocupar o espaço, como um argumento pode se construir dentro de uma tese.

É, pois, compreender os modos de pensar como pensamos, como um pensamento pode ser disposto e apreendido. E, principalmente, como não se escapa da linguagem nem mesmo pra se decidir quantos caracteres devem ocupar uma linha e assim uma página e assim um caderno e assim por diante....

6 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BENJAMIN, W. *Selected Writings – volume 1 (1913-1926)*. BULLOCK, Marcus; JENNINGS, Michael W. (Eds.). Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 2007.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. *In:* BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1.), pp. 123-8.

BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, W. *Escrito sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª Edição).

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Tradução Nicia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DRUMMOND, Carlos. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ENDLICH, A. *Repensando as escalas geográficas em tempos de pandemia*. 2020.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços.* Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HEIDEGGER, M. *A época da imagem do mundo*. Tradução Claudia Drucker. Disponível em: <http://ateus.net/artigos/filosofia/a-epoca-das-imagens-de-mundo/>.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 4ª remp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LAVELLE, Patrícia. Glossário Walter Benjamin. *Cult – Revista Brasileira de Cultura*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/glossario-walter-benjamin/>. Acesso em: 28 set. 2022.

LIMA, Antonio Henrique Maia. *Ensaios sobre resistência: uma genealogia*. 2020. 375p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/23277>.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário:* Benjamin leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993.

OR, Amir. *A paisagem correta*. Organizado e traduzido por Moacir Armâncio. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora34, 2011.
RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. 2009.
SANTOS, M. Dinheiro e território. *GEOgraphia*, vol. 01, n. 01, p. 7-13, 1999. DOI: https://doi.org/10.22409/GEOgraphia1999.v1i1.a13360.
SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*: da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
SANTOS, M. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. 4 ed. 10. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.
TEIXEIRA, Michelly Alves. *Arte e Política: a "partilha do sensível" em Jacques Rancière*. Brasília 140f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília. 2022.